

Anne Begeat-Neuschäfer (Aachen)

Camilo Castelo Branco: *Mysterios de Lisboa*

Der dreibändige Episodenroman von Camilo Castelo Branco, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts veröffentlicht wurde (Porto 1854) und bis vor Kurzem gedruckt nur in fotostatischer Reproduktion zugänglich, war lange zu Unrecht als literarisches Dokument vergessen. Erst 2010 wurde er durch die gleichnamige Verfilmung des kürzlich verstorbenen – ursprünglich chilenischen – Regisseurs Raúl Ruiz aus seinem Dornröschenschlaf geweckt und ist mittlerweile für die Literaturrezeption wiederentdeckt worden.

Eine solche Annäherung an das Werk ist mit der nachfolgenden Darstellung beabsichtigt.

Der Titel spielt auf Eugène Sues berühmten Feuilletonroman *Les Mystères de Paris* an, der zwischen Juni 1842 und Oktober 1843 im Pariser *Journal des Débats* in Fortsetzungen erschien und seinen Autor bekannt und erfolgreich machte. Eugène Sue hat in seinem Roman auf ein eigenes Vorwort oder eine Einführung verzichtet und integriert diese in das erste Kapitel unter dem Titel *Le tapis-franc*; er bedient sich eines allwissenden Erzählers, der in der dritten Person berichtet, jedoch den Leser durch zahlreiche Anreden und durch (bisweilen belehrende) Digressionen in das Erzählgeschehen einzubinden sucht. So kündigt der Erzähler dem Leser einleitend Erkundungen an, die diesem an einem unbekannten oder unverständlichen Sprachgebrauch auffallen:

Un tapis-franc, en argot de vol de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage.

Un repris de justice, qui, dans cette langue immonde, s'appelle un ogre, ou une femme de même dégradation, qui s'appelle une ogresse, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne: forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins y abondent. [...]

Ce début annonce au lecteur qu'il doit assister à de sinistres scènes; s'il y consent, il pénétrera dans des régions horribles, inconnues; des types hideux, effrayants, fourmilleront dans ces cloaques impurs comme les reptiles dans les marais (Sue 2009: 35).

Das Schaudern, das dem Leser durch die Ankündigung grässlicher Szenen und Begegnungen in Aussicht gestellt wird, ist deshalb ein wohliges, weil der Leser sich in materieller wie auch moralischer Sicherheit vor diesen Abgründen weiß. In Empathie mit den Opfern

wird er ein unbezähmbares Verlangen nach Gerechtigkeit empfinden und sich mit dem Helden des Geschehens, Seine Königliche Hoheit, Rudolph von Gerolstein, identifizieren. Dem Motiv des sozialen Geheimnisses und der Revanche niederer Abkunft wird in der Figur der *Goualeuse*, genannt "Fleur-de-Marie", Genüge getan, die zu Beginn des Romans als elternlos aufgewachsene, kindlich anrührende Prostituierte geschildert wird und sich als Tochter des Fürsten enthüllt. Themen, die bisher keinen Eingang in die Literatur fanden wie die Darstellung der sozialen Problematik am Beispiel der unteren Schichten, wecken beim Leser Rührung und Mitleid, appellieren an sein soziales Engagement und führen dazu, dass der volkstümliche Feuilletonroman bei Sue schließlich und unter nicht unbeträchtlicher Mitwirkung durch die Leser, die auf die wöchentlich veröffentlichten Episoden lebhaft reagieren, einen sozialen Aufruf formuliert. Demnach ist das soziale Unrecht durch geeignete Führungspersönlichkeiten zu beseitigen und zu rächen, ein Topos, den Alexandre Dumas in seinem Roman *Le Comte de Montecristo* ausgestaltet und an seine Grenzen führt.

Die ursprüngliche Form der Veröffentlichung in einzelnen wöchentlichen Artikeln ist auch dem Buch *Les Mystères de Paris* noch anzumerken und führt durch das Aneinanderreihen der Episoden und der konsequenten Unterbrechung des Spannungsbogens zu einem "aufschiebenden" Lesen, das den Leser einbindet und seine Mitarbeit in der Ausgestaltung der Episoden fordert. Es entsteht dadurch ein vielstimmiger "Lückentext", in dem der Leser die Orientierung im Handlungsgeflecht zu verlieren droht, wenn er nicht aktiv mitarbeitet. Nach Umberto Eco zielt dieses Schreiben im Nichtsagen der Lücken auf einen "Modell-Leser" ab: Der Text birgt in sich Leerstellen, die an die bildliche wie sprachliche Vorstellungskraft des Lesers appellieren und ihn dadurch in die Gestaltung des Erinnerten als Erzähltes einbeziehen.

"Nicht-Gesagt" bedeutet, dass es sich an der Oberfläche, auf der Ebene des Ausdrucks manifestiert; und doch ist es gerade dieses Nicht-Gesagte, das auf der Aktualisierungsebene des Inhalts aktualisiert werden muss. Zu diesem Zweck bedarf es bei einem Text – entschiedener als bei jeder anderen Nachricht – der aktiven und bewusst kooperativen Schritte des Lesers (Eco 1990: 62).

Lücken und Leerstellen im Erzähltext sind demnach Teil der Strategie des Autors, einen idealen Leser anzusprechen, weil der er-

zählte Text aus sich selbst heraus “träge”, unvollendet bleibt, wenn er sich nicht in der Rezeption der Lektüre füllt, wenn er nicht “verstanden” wird:

Der Text ist also mit Leerstellen durchsetzt, mit Zwischenräumen, die ausgefüllt werden müssen; und wer den Text sendet, geht davon aus, dass jene auch ausgefüllt werden. Er lässt sie aus zwei Gründen leer. [...] Ein Text [ist] ein Träger (oder ökonomischer) Mechanismus [...]. Ein Text will, dass ihm jemand dazu verhilft zu funktionieren (Eco 1990: 63-64).

Castelo Branco schließt in der Erzählform seines Romans an Sues Technik der Leerstellen an, aber das “Nicht-Gesagte” bezieht sich für ihn nicht allein auf den Spannungsbogen der Handlung, sondern auch auf das Unbewusste seiner Protagonisten. In seinem Roman bedingt allein die Anspielung im Titel die erste naive Annäherung des Lesers an den portugiesischen Text, weckt sein Interesse unter den Vorzeichen einer spannungsreichen Lektüre und lässt ihn einen moralisch positiv ausgewiesenen Protagonisten als Führer in die Geheimnisse einer unbekannten Welt erwarten. Jedoch wird die spontane Lesererwartung auf eine fortlaufende Erzählung mit kontinuierlichem Spannungsbogen auf den ersten Seiten der *Mysterios de Lisboa* sofort durchkreuzt. Vor den Beginn seiner Erzählung nämlich hat Camilo Castelo Branco unter dem Titel *Prevenções* einen Vorspann gestellt, der in zwei Teile gegliedert ist. Die erste Seite ist im Stile eines Vorwortes gehalten, in dem der Autor sein Vorhaben erläutert und sich auf literarische Vorgänger bezieht. Diese einleitenden theoretischen Äußerungen brechen mit den Erwartungen an eine bereits etablierte Gattung, die durch die Formulierung des Titels zuvor geweckt wurden. Hier heißt es:

Tentar fazer um romance é um desejo innocente. Baptisal-o com um título pomposo é um pretexto ridiculo. Apanhar uma nomenclatura, estafada e velha, insculpil-a no frontispicio de um livro, e ficar orgulhoso de ter um padrinho original, isso, meus caros leitores, é uma patranha de que eu não sou capaz (Castela Branco 1878a: 7).

Rhetorisch ist die Warnung an den Leser als eine Klimax aufgebaut, die in einer entlarvenden Assonanz gipfelt (*padrinho* – *patranha*). Auf der Aussage liegt durch die rhetorische Verstärkung ein besonderes Gewicht. *Padrinho* (Pate) und *patranha* (Lügenmärchen) evozieren zwar nicht etymologisch, aber im Gleichklang über ihre Bedeutung hinaus das Wortfeld der Vaterschaft (*paternidade*) und deuten damit sowohl auf das eigentliche Thema des Romans wie

auch metaliterarisch auf den Stellenwert von Wahrheit in der Fiktion. Eine falsche Vaterschaft oder der Versuch, sich mit einem Erzähltext eine Originalität anmaßen zu wollen, die einem anderen zusteht, ist ein Lügenmärchen, ein Betrug, zu dem sich der Autor im Zeichen der Aufrichtigkeit außerstande sieht. Zugleich ist das – rhetorisch gesehen – eine Formel der *captatio benevolentiae*. Metaliterarisch geht es Castelo Branco weder um Märchen noch um naturalistische Milieuschilderung, sondern um eine *Mimesis* gesellschaftlichen und individuellen Lebens, die wahrhaftige Erkenntnisse literarisch darstellen will.

Die vom Leser gehegten Erwartungen an *Mysterios de Lisboa* entsprechen also nicht dem tatsächlich vom Autor geschriebenen Text; für einen solchen Roman weist er die Vaterschaft von sich: “Este romance não é meu filho, nem meu afilhado” (Castelo Branco 1878: 7). Nicht die sterile Nachahmung eines Erfolgsautors und der Versuch, die Unterwelt Lissabons zu schildern, sind für Castelo Branco Ziel seines literarischen Schreibens. Seine Kenntnis der Lissabonner Unterwelt wäre nicht ausreichend und seine Erfindungen würden ihm nicht geglaubt, da er selbst von einer Gesellschaft ausging, die keine Geheimnisse hat:

Se eu me visse assaltado pela tentação de escrever a vida occulta de Lisboa, não era capaz de alinhar dois capítulos com geito. O que eu conheço de Lisboa são os relevos, que se destacam nos quadros de todas as populações, com fôro de cidades é de villas. Isso não vale a honrado romance. Recursos de imaginação, se os eu tivera, não viria consumil-os aqui em uma tarefa ingloria. E, sem esses recursos, pareceu-me sempre impossivel escrever os mysterios de uma terra, que não tem nenhuns, e, inventados, ninguem os crê (Castelo Branco 1878a: 7).

Die vehemente Ablehnung, Sue nachzueifern, lässt den Ehrgeiz des literarischen Entwurfs nur umso deutlicher hervortreten. Der Autor täuschte sich doppelt, wie er freimütig bekennt, sowohl in der eigenen naiven Wahrnehmung der portugiesischen Gesellschaft, von der er glaubte, dass sie von Abgründen frei sei, wie auch der seiner persönlichen Fähigkeiten als Autor:

Cuidei que os horizontes do mundo phantastico se fechavam nos Pyreneus, e que não podia ser-se peninsular e romancista, que não podia ser-se romancista sem ter nascido Cooper ou [sic!] Sue (Castelo Branco 1878a: 7).

Auch Sue nennt Cooper als literarisches Vorbild für die Darstellung von “sauvages peuplades [...] bien peintes” (Sue 2009: 35). Im

Gegensatz zu Cooper zielt Sue jedoch mit der Schilderung der Pariser Unterwelt nicht auf die Darstellung der fernen Wilden, sondern auf die Beschreibung von unbekannten Barbaren in der unmittelbaren Umgebung, von “tribus barbares, que leurs habitudes sanguinaires rejetaient si loin de la civilisation” (Sue 2009: 35). Diesen Ansatz Sues führt Castelo Branco weiter und spitzt ihn zu. Ihm geht es um die Darstellung der Barbarei inmitten der vertrauten besseren, bürgerlichen wie aristokratischen Gesellschaft, die unter der Maske von Lüge und Betrug den Anschein zivilisierten Umgangs zu wahren sucht. Der gleichsam kindliche Glaube des Autors “na terra dos homens verdadeiros” (Castelo Branco 1878a: 7), den auch der elternlose João zu Beginn des Romans hegt, spielt auf den von Rousseau entwickelten Gegensatz Zivilisation – Reinheit der Natur an, unter dessen Diktum er die Romane von Honoré d’Urfès *Astrée* bis zu Lamartines *Jocelyn* als Lügenmärchen bezeichnet. Nun, da er selbst Literatur schreibt, wird der “bedächtige Leser” fürchten, sich auch mit Castelo Brancos Schreiben in einem Kreis von Lügen zu bewegen: “Por consequencia, diz o circumspecto leitor, vou-me preparando para andar á roda em um sarilho de mentiras” (Castelo Branco 1878a: 7). Mit dieser Leseranrede und der impliziten Aufforderung, zwischen *mentira* und *verdade* zu unterscheiden, schließt der theoretische Teil der Vorrede.

Im zweiten und ausführlicheren Teil tritt übergangslos ein Ich-Erzähler auf den Plan, der in der Form des erlebten Dialogs die Begegnung mit einem geheimnisvollen Unbekannten in Brasilien schildert, dessen Biografie er nachfolgend nach dem Willen des Verstorbenen aus den ihm überlassenen Aufzeichnungen veröffentlicht. Die Fiktion eines Herausgebers, dem eigentümliche Umstände ein Manuskript in die Hände gespielt haben, ist ein seit der Romantik häufig genutzter literarischer Kunstgriff – so bei Goethes *Werther*, Nervals *Filles du feu* oder Juan Valeras *Pepita Jiménez* –, um die Erzählperspektive des Erzählers durch die des Herausgebers zu erweitern und um das Unwahrscheinliche wahrscheinlich oder zumindest glaubhaft zu machen. Castelo Branco bedient sich gleichfalls dieser Technik und stellt damit bereits einleitend in Abgrenzung zu Eugène Sue eine Erzählperspektive her, die ihren Ausgang von einem durch den Herausgeber authentisierten Lebensbericht nimmt. Prägnanter könnte die Grenzziehung zu Cooper und Sue nicht erfolgen: In der literarischen Fiktion geht es dem Autor um die Aufdeckung der *mysterios*,

die sich um die Herkunft des Protagonisten ranken und als Zeugnis der in der Gesellschaft erfahrenen Barbarei lässt er den Protagonisten sein Schicksal selbst erzählen. Dies lenkt den Blick zunächst weg von der Wahrnehmung gesellschaftlicher Phänomene im Sinne von Milieustudien, die Sue seinem Lesepublikum bietet und es versagt dem Leser die Evasion in ferne Welten unbekannter Wilder. Castelo Branco erzählt im Wesentlichen und ausgehend von seinem Protagonisten individuelle Schicksale. In der Schilderung der Begegnung mit dem "geheimnisvollen" namenlosen Unbekannten beleuchtet der Ich-Erzähler den Begriff des *mysterio* in einer Weise, die mit den Lesererwartungen nach dem intertextuellen Verweis auf Sue bricht: "continuei a sentir-me captivo d'aquelle homem, cada vez mais misterioso" (Castelo Branco 1878a: 9). Als *mystères* werden hier nicht mehr die dunklen Seiten der Pariser Unterwelt verstanden, sondern damit sind die weißen Flecken im Lebenslauf eines Individuums gemeint. Die Spannung des Erzählgeschehens beruht nicht mehr auf Erkundungen der Abgründe einer modernen Großstadt, sondern auf der Entschlüsselung des Geheimnisses der Identität und damit der sozialen Zugehörigkeit und der gesellschaftlichen Ausgrenzung. Die Technik der Entschlüsselung wird im Verlauf der einzelnen Erzählepisoden über den Protagonisten João – eigentlich Pedro da Silva – hinaus auf weitere Personen des Geschehens ausgedehnt, wie seinen Mentor Padre Diniz, der mit weltlichem Namen Sebastião de Mello heißt, den in den Kolonien zu Reichtum gelangten Bauern, der João ursprünglich töten sollte, nach seiner Rückkehr in Lissabon unter dem Namen Alberto de Magalhães auftritt und zum Gönner des jungen Mannes wird, sowie die rachsüchtige Duqueza de Cliton, die sich als Elisa de Montfort entpuppt und von João geliebt wird. Bei ihnen allen werden überraschende und unerwartete Aspekte des Charakters und der Lebensumstände enthüllt, allein Joãos Mutter Angela da Lima stellt mit ihrem eindeutig positiven, engelsgleichen Charakter eine Ausnahme dar und erinnert an Sues Vorlage. Auch der Wechsel des Ortes – von Portugal nach Brasilien – erfolgt an dieser Stelle der Einführung nicht zufällig: Die Fokussierung auf eine europäische Großstadt ist aufgehoben, ihre zentrale Bedeutung rückt durch die Öffnung auf die Neue Welt an die Peripherie, während der portugiesischen Sprache über Europa hinaus ein größerer Geltungsbereich zugewiesen wird.

Aus dem Vergleich der beiden Romananfänge von Sue und Castelo Branco ergeben sich entscheidende Verschiebungen: Die Bedeutung von *mystère* verschiebt sich beim portugiesischen Autor von unbekannten Zonen und eigentümlichen Milieus in der Stadt zu bisher unbewussten Abgründen der Seele, die der Protagonist bei sich selbst und bei anderen analysiert. Er entdeckt, ohne sie als solche zu bezeichnen, Traumatisierungen in ihren Auswirkungen auf das weitere Leben. Daraus folgt auch ein anders bestimmter Begriff der *providence*, die bei Sue im Wesentlichen mit den rächenden und ausgleichenden Eingriffen der Königlichen Hoheit Rudolph von Gerolstein gleichgesetzt wird, während sie als *providencia* im Portugiesischen im Rückgriff auf die Antike ein zunächst blindes Verhängnis darstellt und dann zu einer über der menschlichen Welt stehenden Macht wird, die Erkenntnis bewirkt. Castelo Branco löst das Romangeschehen aus seiner engen Bindung an Paris als Inbegriff der Großstadt des 19. Jahrhunderts und verlagert das Geschehen nach Portugal. Dort stehen die Schauplätze in Lissabon im Mittelpunkt, an denen gesellschaftliche Ereignisse stattfinden wie das Teatro San Carlo oder der Club. Über Lissabon hinaus werden andere europäische und außereuropäische Städte wie Rom, Paris, Venedig und Rio de Janeiro zum Ort der Handlung, zentrale Episoden spielen auf dem Land, in einer Villa oder einem Kloster. Der Standort des Protagonisten ist an der Peripherie der Stadt – wie er sich auch an der Peripherie der Gesellschaft findet und Lissabon wird, von Paris aus gesehen, marginal und nicht als Zentrum literarischen Schreibens wahrgenommen, wie der Autor einleitend festgestellt hatte: “Cuidei que os horizontes do mundo phantastico se fechavam nos Pyreneus, e que não podia ser-se peninsular e romancista” (Castelo Branco 1878a: 7).

Im Anschluss an *Prevenções* beginnt der Roman *in medias res*, weil er mit dem ersten Satz den Protagonisten, der zugleich der Ich-Erzähler ist, vorstellt und sein zentrales Anliegen präsentiert, sich Klarheit über seine unbekannte Herkunft zu verschaffen. Die Suche des jugendlichen Protagonisten nach seinen Ursprüngen dauert sein Leben an und bildet die zeitliche Achse des Romangeschehens, mit der auch die ausführlichen Nebenepisoden verbunden sind. Sie ist unabdingbar, weil sie in gesellschaftlicher Hinsicht einen Makel darstellt. Die Verhältnisse, in denen der Junge lebt, sind ungeklärt und ambivalent: Für ihn trägt ein Priester Sorge, der sein Vater sein könnte und dieser wiederum lebt mit einer Frau zusammen, die sich

als seine Schwester ausgibt. Die Tugendhaftigkeit, die dem Priester zuerkannt wird – “parecia um homem muito virtuoso” (Castelo Branco 1878a: 13) –, steht im Kontext der Unklarheit der familiären Bindungen und kontrastiert mit dem möglichen Faktum eines unehe-lichen Sohnes und einer illegitimen ehelichen Gemeinschaft, sodass die begrenzte Wahrnehmung der bestehenden gesellschaftlichen und sozialen Verbindungen durch den Protagonisten vom ersten Satz des Romans an hervorgehoben wird. Alle künftigen Elemente des Erkennens und Verstehens der Zusammenhänge sind damit unter ein doppeltes Präjudiz gestellt, das der Unzulänglichkeit der wahrgenommenen Perspektive und das der Vorläufigkeit, weil die Aufdeckung weiterer Zusammenhänge im Verlauf des Erzählgeschehens zur Revision des bisher Angenommenen führen können...

Era eu um rapaz de quatorze annos, e não sabia quem era.
Vivia na companhia de um padre, e de uma senhora, que diziam ser irmã do padre, e de vinte rapazes, que eram meus condiscipulos.
D’estes, algum mais cultivado em conhecimentos do mundo, pergunta va-me se eu era filho do padre. E eu não sabia responder-lhe.
Ora este padre parecia um homem muito virtuoso; mas nem por isso seria extraordinario eu ser seu filho (Castelo Branco 1878a: 13).

Der Standort des Ich-Erzählers wird bestimmt durch seinen Blick von außen auf die Schulgemeinschaft, in der er lebt und die ihn aufgrund seiner ungeklärten geheimnisvollen Herkunft ausschließt. Dieser Standort ist konstitutiv für seine Nichtzugehörigkeit zu allen Kreisen, in denen er sich im Verlauf seines Lebens bewegt. Es bleibt dem Leser überlassen, die Lücke der Herkunft João’s spekulativ zu füllen, indem er entweder selbst die einzelnen Episoden familiärer Verbindungen zusammenfügt oder aber sich schließlich den Überlegungen des Protagonisten anzuschließen und die Vaterschaft Padre Diniz für die wahrscheinlichste zu halten, weil dieser ihn niemals nach seiner Abkunft befragt:

Acho nobre a independencia deste homem! Nunca me perguntou quem eu era, e em toda a parte onde estive a primeira pergunta que me fizeram era um insulto ao segredo da minha existencia (Castelo Branco 1854: 353).

Im Sinne Umberto Ecos “nicht-gesagt” sind in Castelo Brancos Roman also nicht nur die Leerstellen der Handlung, die der aktive und kooperierende “Modell-Leser” zu ergänzen hat, sondern auch die verdrängten, halbbewussten, ambivalenten Empfindungen und Wahrnehmungen des aus der Gesellschaft ausgeschlossenen Prota-

gonisten. Castelo Brancos Modernität und seine Aktualität liegt in seinem Schreiben, das um die Mitte des 19. Jahrhunderts Raum schafft für den heutigen Leser, um seinen Protagonisten als eine komplexe verletzte und gefährdete Persönlichkeit in ihrer Wahrheit und in ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit wahrzunehmen.

Literaturverzeichnis

- Castelo Branco, Camilo (1878a): *Mysterios de Lisboa*, Vol. I, fotostatischer Nachdruck. Charleston: Bibliobazaar.
- Castelo Branco, Camilo (1878b): *Mysterios de Lisboa*, Vol. II, fotostatischer Nachdruck, Charleston: Bibliobazaar.
- Castelo Branco, Camilo (1854): *Mysterios de Lisboa*, Vol. III, fotostatischer Nachdruck, Charleston: Nabu Press.
- Eco, Umberto (1990): "Der Modell-Leser", in: Eco, Umberto: *Lector in fabula*, München: dtv, S. 61-82.
- Sue, Eugène (2009): *Les Mystères de Paris*, Paris: Gallimard.